
Recibido: 1/6/2015 Aceptado: 1/7/2015 Cuadernos del CILHA - a. 17 n. 24 – 2016 (13-28)

Destino: globalização. Atalho: nacionalismo. Recurso: cordialidade

Destination: globalization. Shortcut: nationalism.

Feature: warmth

Silviano Santiago

Universidade Federal Fluminense

silviano@alternex.com.br

Brasil

Resumo: el ensayo propone la cordialidad brasileña como *phármakon*, un indecible entre amistad y enemistad, consanguinidad y afinidad, don y acumulación, familiaridad y ferocidad de la cultura del Brasil en relación con la historia universal. A la medida de una *reserva* culturalmente situada, el ensayo postula la idea de una cordialidad que puede apostarse en los momentos deficitarios o esgrimirse como índice de una participación –no de una pertenencia– en el concierto de naciones reclamado por la mundialización, un límite de pensamiento que también es el umbral para otros pensamientos.

Palavras chave: Cultura brasileña; Cosmopolitismo situado; Cordialidad.

Abstract: The text proposes the Brazilian cordiality as *phármakon*, an undecidable between friendship and enmity, consanguinity and affinity, gift and accumulation, familiarity and ferocity of the culture of Brazil in relation to world history. To the extent culturally situated a reservation, the text postulated the idea of a warmth that can be wagered in deficit times or be put forward as an index of participation -not a pertenencia- in the concert of nations claimed by globalization, a limit of thinking that it is also the threshold for other thoughts.

Keywords: Brazilian culture; Cosmopolitanism located; Cordiality.

Le nationalisme et le cosmopolitisme ont toujours fait bon ménage, si paradoxal que cela paraisse ; et depuis Fichte, de nombreux exemples pourraient l'attester. Dans la logique de ce discours « capitalistique » et cosmopolitique, le propre de telle nation ou de tel idiome, ce serait d'être un cap pour l'Europe ; et le propre de l'Europe ce serait, analogiquement, de s'avancer comme un cap pour l'essence universelle de l'humanité. S'avancer, voilà le mot [...]. L'Europe se tient pour une avancée – l'avant-garde de la géographie et de l'histoire. Elle s'avance comme une avancée, et à l'autre cessé de faire des avances : pour induire, séduire, produire, conduire, se

propager, cultiver, aimer ou violer, coloniser, se coloniser elle-même.

Jacques Derrida, *L'autre cap*, 1991: 49-50.

Fascinados pelas experiências e palavras que, nas discussões cotidianas, são recobertas pela dominância do conceito de *globalização*, ou de *mundialização*, os artistas e pensadores da arte mais e mais se entregam a críticas à – e a especulações em torno da– monstruosidade que foi o centramento europeu na ideia de universalidade cultural e artística. Dão continuidade ao trabalho de esclarecimento sobre o que vinha e ainda vem sendo entendido por *universal* –História Universal– desde os tratados filosóficos e estéticos do século 19, evidentemente eurocêntricos.

Em comentário recente a livro de Jacques Derrida, o pensador marroquino Abdesselam Cheddadi perguntava: "Et si l'Europe n'était pas là où les Européens-européens la placent?" (1998). Mais do que a contestação ou a negação da presença e do poder da cultura europeia no *resto do mundo*, a conjunção *se* e a pergunta traduzem a hipótese de acrescentar novo significado ao adjetivo *europeu* em virtude da intervenção regional *muçulmana* – até então silenciosa nos confins do eurocentrismo. A ausência presente dos muçulmanos durante o período colonial gerou inusitadas inscrições da Europa fora do mapa rigorosamente europeu e continua a gerar no atual período pós-colonial. Sendo Cheddadi um derridiano, sua intenção é a de pôr à mostra e operacionalizar um processo inédito de globalização, já que *descentrado* geográfica e culturalmente do antigo continente –ou da civilização ocidental–. Na sua amplitude metafórica, o processo de re-inscrição da Europa em seu lado de fora, na *outra margem* do Mediterrâneo, seria conduzido ou reconduzido pela experiência cultural e artística que os cidadãos do resto do mundo –nas respectivas nações e regiões– receberam e ainda recebem da experiência europeia e de seu descendente direto, os Estados Unidos da América.

A conjunção e a pergunta do ex-colono francês não escamoteiam no porão do mapa-múndi neoliberal as relíquias da monstruosidade perpetrada no *resto do mundo* pela colonização ocidental, muitas vezes a ferro e fogo. Pelo contrário: as relíquias do colonialismo são contraditoriamente exibidas em penhor de gratidão, cultivadas que foram no terreno da *insuficiência relativa*, que era e para muitos é o *próprio* do pensamento crítico não-ocidental.

Mais recentemente, o cineasta chinês Jia Zhangke escreveu e dirigiu o filme *The World* (2004), cuja ação se passa num parque temático que se encontra a dezesseis quilômetros da cidade de Pequim –*the World Park*–. Por cima das imagens de monumentos grandiosos das civilizações não-asiáticas, como a Torre Eiffel, surge em sobreimpressão a frase: "Você pode conhecer o mundo sem sair de Pequim". Sendo referida como o centro do mundo, Pequim existe em oposição ao *resto do mundo*, em

que se transforma o Ocidente e sua tradição. Em entrevista, afirmou o cineasta: “World’s Park monuments are meant to satisfy people’s longing for the rest of the world. The park demonstrates the Chinese people’s curiosity about the world and their interest in becoming part of global culture”.

No descentramento global proposto pelo filme, a China vira o centro. No entanto, a curiosidade chinesa não visa a provocar a inveja ou o ódio dos asiáticos pelo resto do mundo, no caso, o Ocidente e as outras grandes civilizações que se lhes escapam no dia a dia insano. Finca pé na originalidade municipal de Pequim, que, ao se tornar simbolicamente centro descentrado do mundo, resolve o problema do turismo externo dos cidadãos chineses pelo recurso ao parque temático passível de ser visitado pelo trem de ferro local. Desde a primeira cena do filme, em que o principal personagem sai gritando por um *band-aid*, entende-se que o cineasta buscou uma solução a curto prazo para a representação dramática duma nova globalização.

À semelhança do que se passa em certa enciclopédia chinesa idealizada por Jorge Luis Borges, a imaginação fértil dos chineses é o motor a transformar os antípodas da Europa em participantes privilegiados daquilo que tradicionalmente não é dado como pertencente a eles, já que na condição de asiáticos se situam no lado de fora do mundo dito civilizado. Pelo uso de maquetes realistas, embora de dimensões pouco atrevidas, o filme chinês diz que o mundo é um só, desde que visto pela curiosidade intelectual chinesa e a imaginação artística do quem é tido como habitante do resto do mundo, ou seja, desde que seja visto de perspectiva universal mais tolerante e de perspectiva municipal menos xenófoba.

Em *As palavras e as coisas* (1966), Michel Foucault foi sensível ao caráter revolucionário da fértil e iconoclasta imaginação sem limites geográficos de Jorge Luis Borges. A China idealizada pelo argentino –afirma o europeu Foucault– indicia o modo “como o encanto exótico de outro pensamento é o limite do nosso” (1999, p. IX). Não seria a transgressão da noção de *limite*, proposta pela enciclopédia de Borges, a melhor metáfora para descrever o Outro-embutido-no-Ocidente, que é hoje a América Latina, e o Ocidente-embutido-no-Outro, tal como na pergunta de Cheddadi ou no filme de Zhangke?

Nos casos acima levantados aquilo que se deu em pequena escala geográfica assume voluntariamente o imenso e poderoso espaço do planeta, isto é, assume o mundo que se lhe escapava em tamanho gigante e o esmagava. O local assume o universal para melhor inscrever o projeto existencial e cultural dos cidadãos e das nações não-ocidentais num mapa-múndi de que foram excluídos pela globalização neoliberal, ocidentalizante. Para tal –é claro– seria indispensável apagar –ainda que de maneira simbólica ou metafórica– os traços autoritários de mão-única da cultura dada como *referência* e questionar, mas não necessariamente rejeitar ou repudiar, a abrangência

sem limite conquistada pela intolerância ocidental. Como parâmetro reflexivo para se compreender o limite ocidental em expansão, o pensador marroquino e o cineasta chinês recorreram à noção de *crise*, a ser compreendida –como recomenda o paquistanês Kishore Mahbubani em *Can Asians think?* (2009)– pelo correspondente ideograma chinês. O ideograma combina dois caracteres, que representam respectivamente “perigo” e “oportunidade”. No perigo globalizante nasce a oportunidade da transformação local, podendo o resultado trazer o enriquecimento mútuo.

Do paquistanês –pelo viés da *oportunidade* como forma de *work in progress*– é que vem a mais surpreendente nota de otimismo para a compreensão da atual crise da globalização ocidentalizante:

The world will be a much richer place when Western minds stops assuming that Western civilization represents the only universal civilization. The only way the Western mind can break out of its mental box is to first *conceive* of the possibility that the Western mind may also be limited in its own way (Mahbubani, 2009: 11).

Portanto, outra pergunta persiste: Será que o Ocidente chegará a *conceber* seu próprio limite, suas próprias limitações, sem as respostas do resto do mundo que lhe são oferecidas em efervescência, mas *a priori* encurraladas em perspectivas localistas ou regionais? Ou será que o Ocidente só *conceberá* o próprio limite e as próprias limitações, se forçado pelas armas militares dos levantes e da subversão, hoje ditas *terroristas*? Acrescente-se que, quando a ideia de limite surge no interior do pensamento ocidental intolerante, logo é recoberta pela noção de ilusão romântica, quando não é afastada a tal distância, que se torna praticamente invisível.

Levar o Ocidente a se voltar sobre si para que, nos abusos infligidos no passado, se conscientize da monstruosidade e estabeleça algum limite em sua expansão desmedida pelo mapa-múndi, não foi essa a dupla tarefa delegada à etnologia pelo próprio pensamento ocidental? Jacques Derrida escreve que o etnólogo “accueille dans son discours les prémisses de l’ethnocentrisme au moment même où il le dénonce” (Derrida, 1967: 414). O filósofo franco-argelino acrescenta em outras e mais definitivas palavras: “Il s’agit de poser expressément et systématiquement le problème du statut d’un discours empruntant à un héritage les ressources nécessaires à la déconstruction de cet héritage lui-même” (Derrida, 1967: 414).

Minha contenção nesta fala é a de que há na cultura brasileira dos anos 1920 um notável momento histórico, em que um grupo de artistas julgou necessário fazer crer ao resto do mundo que era necessário estabelecer, por retração nacionalista, um limite ao antigo expansionismo bélico e cultural ocidental, agregando à herança positiva da cultura colonizadora o sentido de sua monstruosidade. Pelo recurso à afirmação

regional, desconstruíam o que desde a descoberta fora dado como projeto universal de formação educacional e cultural dos habitantes do novo país. Será que diante da ordem de *Alto lá!* comandada pelos intelectuais e artistas modernistas, a Europa poderia introjetar a monstruosidade passada e, sem rancor e sem esbravejar, estabelecer e assumir seu limite? Será que ela assumiria a própria limitação sem anunciar o fracasso da empreitada regional ou a inevitabilidade de futuros conflitos no plano político e econômico?

Na busca de valores estéticos universais, o artista brasileiro sofria na pele o *perigo* tanto da imitação silenciosa do europeu quanto da expressão sob a forma de cópia xérox, e, por isso, se aventurava pela *oportunidade* de manifestar a força criativa (para recorrer aos dois caracteres chineses – perigo e oportunidade– que compõem o ideograma *crise*). O limite do Ocidente foi concebido nos anos 1920 como agigantamento e exorbitância de minúscula e terrível crise *local*, tendo sido ela representada pela *pluralidade das etnias* constitutivas da nação brasileira e da identidade de seus legítimos cidadãos.

À semelhança do que ocorreu nos exemplos não-europeus acima, o artista brasileiro, ao querer embutir a identidade nacional no Ocidente, recorreu a um *atalho* pelo *nacional e*, algumas vezes, pelo patriótico, como é o caso dos participantes do grupo *Nhengaçu Verde Amarelo* (1929). A nação não-européia e seus cidadãos tiveram de passar necessariamente por um *desvio* momentâneo na rota que os levaria a atingir os valores universais ambicionados. Tal como está no filme de Zhangke, o universal é uma maquete cenográfica do Ocidente, é pano de fundo dum drama humano que se dá em descentramento geográfico-cultural. No Brasil e nos anos 1920, o acesso ao universal se deu pela maximização da pluralidade étnica. A interação entre as varias etnias foi reconhecida como forma e força originais - a mestiçagem *espontânea*¹. Com o correr das décadas, o espontâneo foi concretado e se transformou no *pré-fabricado*

¹Recentemente, Caetano Veloso cometeu equívoco ao equacionar a atual atitude *política* do candidato Barack Obama à tradicional mestiçagem *espontânea* no Brasil. No caso gringo, o pós-racismo é uma atitude *estratégica e política* do Partido Democrata (não esteve e nunca estará ancorada numa mestiçagem *espontânea* do povo norte-americano). Como proposta em *campanha presidencial*, o pós-racismo só pôde surgir depois de atos revolucionários do Estado inspirados por ativistas não-miscigenados, verdadeiros *second class citizens*, de que é exemplo maior Martin Luther King. Como atos revolucionários, refiro-me, por exemplo, ao programa *"equal opportunity"* e o de *cotas* de ingresso na universidade para negros e latinos. Barack Obama é certamente produto do segundo programa e talvez do primeiro. Nos dias de hoje, o candidato do Partido Republicano diz, à imitação de Bill Clinton quando apoiava a esposa, que o oponente se vale do *"race card"* (do recurso à raça), quando na realidade está se valendo do recurso ao único imenso coração político norte-americano. *Cfr.* Caetano Veloso. "Obama e multato". Online: <http://www.youtube.com/watch?v=Crs8R7enWQI> 12/12/2015.

consensual da nacionalidade a construir, mesmo se, na aplicação do molde, se neutralizassem as justas aspirações dos grupos étnicos em recuperação.

Desde que os excessos patrioteiros e ufanistas sejam excluídos e se analise com cuidado o exemplo da geração de 1922, tem-se em mãos uma situação útil para a compreensão da crise por que as distantes civilizações não-ocidentais passam neste momento. Ao mesmo tempo em que se ajustam internamente aos efeitos da globalização ocidentalizante, querem divergir da *orientação* exclusiva que lhes é ditada pelo lado de fora.

Na década de 1920, os modernistas brasileiros se associaram em movimento vanguardista de grande expressão nacional, ao mesmo tempo em que emprestavam a própria voz ao coro dos que seguiam descontentes com a filiação dos concidadãos aos padrões excludentes administrados pelo ex-colonizador “europeu-europeu”, para retomar a expressão de Cheddadi. A um lento e gradativo processo colonial de formação educacional pela identidade de *exilado* europeu em terras não-europeias, no caso, em terras brasileiras, o artista propunha –pelo atalho da pluralidade étnica e pela mestiçagem espontânea– um processo de descentramento da cultura dominante, que lhe servia de referência.

Pelo atalho oferecido como dom pela história e a economia locais, o artista não abandonava o horizonte anunciado pela vanguarda europeia e açambarcava o território e os atores sociais até então não-nomeados, excluídos. Avivava-se o conagraçamento da condição pós-colonial com o manancial das culturas indígenas pré-colombianas e das culturas africanas transplantadas ao Brasil pelos navios negreiros. A mera descrição histórica da pluralidade étnica –“flor amorosa de três raças tristes”, para retomar o verso parnasiano de Olavo Bilac– se transforma na condição *sine qua non* do *Manifesto Pau-Brasil* (1924) e do *Antropófago* (1928) As manifestações locais de vanguarda atuam como fator de diferença no mapa-múndi e propõem um modo original de composição artística.

Se a fundação da Universidade de São Paulo em 1934 é decorrência da “institucionalização do Modernismo”, como querem seus historiadores, a saliência do ensinamento ministrado aos estudantes paulistas pelos jovens professores Claude Lévi-Strauss e Roger Bastide não é mera coincidência. Ao primeiro dos professores europeus coube a fatia dos habitantes do Novo Mundo antes da descoberta de Cristóvão Colombo –leia-se *Tristes tropiques* (1955) –; ao segundo, a fatia dos africanos transplantados como escravos para a lavoura brasileira –leia-se *O candomblé da Bahia* (1958)–. A própria formação europeia dos professores propunha aos alunos brasileiros o acesso acadêmico à especificidade étnica da jovem nação e à identidade dos concidadãos excluídos da cidadania plena durante o processo de colonização.

Graças ao ensino público em nível universitário, a cultura brasileira se robustecia com o saber europeu que lhe fora –e continuava a ser– oferecido como referência. Ao trazerem para o mapa-múndi da vanguarda artística o habitante não-europeu destituído de suas terras ou usado como mão-de-obra escrava pela colonização lusa, o modernista não só costurava com a linha eurocêntrica as vestimentas de um nacionalismo combatente, como ainda operava um conseqüente processo de descentramento da Europa nos trópicos. A Europa não era apenas posse do europeu-europeu. Na verdade, o mais arriscado da cultura europeia se alimenta da decisão de ser arma de dois gumes, como o estava sendo desde Montaigne e Jean-Jacques Rousseau, e naquele momento o era nos ensinamentos e pesquisas etnográficos de Lévi-Strauss e Roger Bastide. Às exceções à regra é que se aplica de maneira exemplar uma famosa frase de Jacques Derrida em *L'autre cap*: “le propre d’une culture, c’est de n’être point identique à elle-même” (1991)².

Estamos em fins de 1924, ou seja, dois anos após a comemoração do centenário da Independência do Brasil. Com exemplos tomados às cartas trocadas entre o paulista Mário de Andrade e o mineiro Carlos Drummond de Andrade, relembremos a materialidade da experiência cidadã do artista brasileiro.

Poucos meses depois de a caravana dos jovens paulistas terem se adentrado pelas cidades históricas de Minas Gerais, a ciceronear o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, que então nos visitava, Drummond passou a corresponder-se com Mário de Andrade. Diante do jovem Carlos Drummond que confessa em carta o desejo de ter nascido em Paris, e não em Itabira do Mato Dentro, diante da inequívoca preferência do mineiro por *ser um exilado parisiense* em terras brasileiras, Mário decide assumir a condição de mentor. Havia que corrigir a trajetória de jovens como Carlos Drummond que –depois de revolução artística que a Semana de Arte Moderna representou em 1922– nasciam para a arte brasileira. Na intenção de se apresentar como vanguardista, o jovem mineiro saía na verdade fora de órbita. No dia 24 de novembro daquele ano, escreve a Mário de Andrade:

² Quando escrevia este texto, li artigo de Stanley Fish no New York Times. Faz sentido colar este trecho aqui: “But behind the lack of interest in sightseeing is something deeper and more unsettling. When I ask people what they like about traveling, they usually answer, *I enjoy encountering different cultures and seeing how other people live*. I am perfectly happy with the fact of other cultures, and I certainly hope that those who inhabit them live well; but that’s as far as it goes. By definition, a culture other than yours is one that displays unfamiliar practices, enforces local protocols and insists on its own decorums. Some of them even have different languages and are unhappy if you don’t speak them. To me that all spells discomfort, and I don’t see why I should endure the indignities of airplane travel only to be made uncomfortable once I get where I’m going. As for seeing how other people live, that’s their business, not mine” (2008, s/p).

Tenho uma estima bem medíocre pelo panorama brasileiro. Sou um mau cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando devera nascer (não veja cabotinismo nesta confissão, peço-lhe) em Paris. O meio em que vivo é estranho: sou um exilado. E isto não acontece comigo apenas: “Eu sou um exilado, tu és um exilado, ele é um exilado”.

Onde estava a força do pensamento jovem, sofisticado, inconformista e agressivo do jovem mineiro? Não estava nas cercanias geográficas nem dentro dele. Ela vinha sendo alimentada pela leitura substantiva, em língua francesa, dos clássicos e modernos autores ocidentais. A força estava fora de Minas e do Brasil, em Paris, e é por isso que ele conjugava com elegância e tédio o indicativo presente do verbo *ser*, acompanhado do predicado *um exilado* –eu sou um exilado. Somos todos exilados–.

Carlos Drummond tinha então 22 anos e talvez seja por isso que possa declarar com cândida sinceridade a fonte da estranheza intelectual e política que experimenta ao viver e ao se ilustrar no habitat que, no entanto, lhe é o próprio. Seu mal-estar existencial e educacional –e obviamente literário– é culpa dos fados. Por terem-no de nascer fora do mapa-múndi civilizado, o excluíram do movimento universal das ideias. Ao considerar a geografia provinciana como meio ambiente em nada propício à autêntica criação literária, Drummond julga a nação imoral –deprecia a si mesmo e, por tabela, os concidadãos–. Em terra de penitentes, isenta-se do pecado original da mestiçagem espontânea e se confessa pronto para tomar as rédeas da moralidade pública. Dessa forma é que aponta para o nítido e vergonhoso vácuo cultural, onde vegeta o artista brasileiro e, de maneira geral, o cidadão. O antipatriotismo é a tônica. É “um mau cidadão”. O futuro poeta tinha sido obrigado a entrar cultura ocidental adentro pela porta dos fundos do mapa-múndi.

Caso estivesse nos Estados Unidos da América, o jovem Carlos Drummond teria algo a ver com o indígena ou o afro-americano, desprovidos legalmente de direitos e benefícios. Eram considerados como *second class citizens*, sem acesso ao nacional. A semelhança traz complexidades e tem de ser mais bem trabalhada. Membro da elite rural brasileira e pertencente ao clã dos Andrades, o jovem Carlos Drummond tinha pleno acesso ao nacional, no entanto, se apresentava ao confrade paulista como um *second class citizen*, sem acesso aos direitos e benefícios do universal. Bem medido e avaliado, o sentimento de desqualificação (cidadã, intelectual, moral, literária...) advinha de experiência concreta –tinha nascido no lado de fora da casa redentora do Ocidente–. À semelhança do indígena e do afro-americano, que não tinham direito a assento em restaurante chique e privavam da cozinha ariana pela janelinha de *take out orders* [comida para viagem], o artista brasileiro não frequentava as livrarias do Quartier Latin e se alimentava de livros franceses nos caixotes tomados pela maresia da longa viagem marítima.

À semelhança dos insubmissos excluídos pelo sistema social norte-americano, Drummond se alimentava em “quentinhas”. Tinha de contornar o restaurante espiritual pelo exterior, forçar a entrada na Cidade Luz pela porta social e comprar livros em pleno Quartier Latin. Será que algum polícia alfandegário não lhe teria barrado a entrada, como ainda acontece atualmente com nossos emigrantes pobres? Ao contrário do *second class citizen* na América do Norte, o filho de fazendeiro podia dar-se ao luxo de ser voluntarioso, e é por isso que declara seu propósito, generalizando-o para todos os brasileiros de boa-vontade. Seu propósito é programático e político:

O que nós todos queremos (o que, pelo menos, imagino que todos queiram) é obrigar este velho e imoralíssimo Brasil dos nossos dias a incorporar-se ao movimento universal das ideias.

Bem antenado com o ideário das vanguardas europeias e com os eventos literários que tinham lugar na Paris em luto pela morte em outubro de Anatole France, Mário de Andrade consegue enquadrar a condição de *second class citizen* do mundo no rastro dos admiradores do mestre francês³. Para tal, deve ter-lhe sido de ajuda a leitura do panfleto que, semanas atrás, os surrealistas tinham redigido coletivamente sob o título de “Un cadavre”,⁴ e distribuído pela cidade em óbvia manobra de dessacralização do mito Anatole. Competia a ele, Mário, imitar o jovem Louis Aragon que, no panfleto citado, perguntava: “Avez-vous déjà giflé un mort” (Você já deu uma bofetada num morto?), e fazer semelhante pergunta ao futuro grande poeta brasileiro. Competia a ele repetir as palavras de André Breton, que cito:

³ Uma frase escrita por Drummond: “Devo imenso a Anatole France que me ensinou a duvidar, a sorrir e a não ser exigente com a vida”, merece o comentário caustico de Mário: “Mas meu caro Drummond, pois você não vê que é esse todo o mal que aquela peste amaldiçoada fez a você! Anatole ainda ensinou outra coisa de que você se esqueceu: ensinou a gente a ter vergonha das atitudes francas, práticas, vitais. Anatole é uma decadência, é o fim duma civilização que morreu por lei fatal e histórica. Não podia ir mais pra diante. Tem tudo que é decadência nele. Perfeição formal. Pessimismo diletante. Bondade fingida porque é desprezo, desdém ou indiferença. Dúvida passiva porque não é aquela dúvida que engendra a curiosidade e a pesquisa, mas a que pergunta: será? irônica e cruza os braços. E o que não é menos pior: é literato puro. Fez literatura e nada mais. E agiu dessa maneira com que você mesmo se confessa atingido: escangalhou os pobres moços fazendo deles uns gastos, uns frouxos, sem atitudes, sem coragem, duvidando se vale a pena qualquer coisa, duvidando da felicidade, duvidando do amor, duvidando da fé, duvidando da esperança, sem esperança nenhuma, amargos, inadaptados, horrorosos. Isso é que esse filho-da-puta fez. Foi grande? Foi. Foi talvez mesmo genial nalgumas páginas. Pouquinhas, graças a Deus. Foi elegante, fino, sutil? Foi, foi, foi. Mas também foi filho-da-puta, porque as grandezas que engendrou não bastam pra pagar um só dos males que fez. Você diz que ele ensinou você a *não ser exigente com a vida...* Como isso! se você se confessa um inadaptado e tem um errado desprezo pelo Brasil e os brasileiros”.

⁴ O panfleto de 1924 vem assinado por Philippe Soupault, Paul Eluard, André Breton e Louis Aragon e se encontra na antologia *Documents surréalistes* (1948), organizada por Maurice Nadeau.

Com [Anatole] France, vai-se embora um pouco do servilismo humano. Que seja de festa o dia em que se enterram a esperteza, o tradicionalismo, o patriotismo, o oportunismo, o cepticismo, o realismo e a falta de coração! [...] Para encerrar o seu cadáver, esvazie-se se se quiser um mostruário do caos que contém esses velhos livros 'que ele tanto amava' e que se jogue tudo no rio Sena. É preciso que o morto não levante poeira.

Mário de Andrade se entrega a formulação de máximas nacionalistas, que desenham uma trajetória intelectual exequível a todo jovem brasileiro ilustrado, que se quisesse artista em meio ambiente pouco fértil à criação literária original. Entrando aqui e ali em evidente contradição com as críticas feitas pelos surrealistas a Anatole, escreve ele a Carlos Drummond:

Avanço mesmo que enquanto o brasileiro não se abraileirar, é um selvagem. Os tupis nas suas tabas eram mais civilizados que nós nas nossas casas de Belo Horizonte e São Paulo. Por uma simples razão: não há Civilização. Há civilizações. [...] Nós, imitando ou repetindo a civilização francesa, ou a alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo. Nossos ideais não podem ser os da França porque as nossas necessidades são inteiramente outras, nosso povo outro, nossa terra outra etc. Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais.

O filho de fazendeiro, na realidade *second class citizen* do mundo, tinha antes de assumir o papel e a condição do *second class citizen* brasileiro, ainda sem acesso aos direitos e benefícios nacionais. O antipatriotismo exigia como antídoto uma reavaliação da pluralidade étnica doméstica e, por isso, para manter como referência os ideais universalistas sustentados pela Europa, afirmava estrategicamente a devoção à pátria-mãe.

O mentor alimenta o discípulo com paradoxos. Brasileiro cidadão que imita ou repete outras civilizações, que não se a brasileira, é o verdadeiro selvagem, já que em sua taba nosso índio é civilizado. Há que tomá-lo como referência. Se formos desavergonhadamente nacionais, seremos universais. Teremos escapado pelo ladrão da fase de mimetismo. Notável é que, no auge da aclimação da nova arte brasileira aos padrões do universalismo europeu, Mário recorra à necessidade romântica de assumir o lado dito monstruoso da cidadania brasileira. Ele tinha sido responsável pela exclusão do passado pré-colombiano como forma de saber e negava a presença cotidiana dos escravos africanos, então ex-escravos. A pluralidade étnica nos trópicos –veneno instilado pela colonização lusa no período colonial– vira remédio contra o processo por que passava o brasileiro letrado, que tinha optado pela exclusividade do universalismo *à l'européenne*. No entanto, os autênticos *second class citizens* brasileiros continuavam sem acesso aos direitos e benefícios nacionais e, no entanto, já eram dados como

indispensáveis auxiliares dos intelectuais na formulação do acesso do modernista ao universal.

Sem encorajar os excluídos do nacional a se mobilizarem politicamente, mas com a ajuda deles, Mário quis que todos se insurgissem contra o cercado que vinha delimitando o terreno por onde circulavam os habitantes letrados do país. O inconformismo era contraditoriamente otimista, já que visava, em primeiro lugar, a depredar o antipatriotismo de alguns e, em segundo lugar, a negar a falta de autoestima dos cidadãos. Competia ao jovem artista abrir dois buracos no cercado doméstico da ocidentalização brasileira. O cercado o impedia, por um lado, de ter acesso às nascentes imorredouras da vida selvagem tupiniquim e africana e, por outro lado, de se abeirar com proveito próprio, afirmativo, às nascentes vanguardistas da cultura universal. A noção doméstica de limite, dupla no caso, lhes tinha sido imposta pela expansão da civilização europeia nos trópicos. O universal eurocêntrico, por seu turno, não deveria sentir-se alheio ao Brasil. Pelo contrário, ele continuava a se irradiar naturalmente pela nação, já que a elite letrada assumia de bom grado os modelos propostos pela vanguarda artística europeia. Garantiam-se a abertura dos buracos e também o cercado.

Os dois buracos abertos no cercado –ao apontar ambos para a subversão de limite doméstico, questionando por sua vez a expansão da colonização europeia– comandam o pensamento brasileiro e a arte autenticamente vanguardista que chamaria de *avacalhados*, tomando o termo de empréstimo a Rogério Sganzerla e *O bandido da luz vermelha* (1968). Qualifico pensamento e arte de *avacalhados*, se for verdade que na etimologia do verbo *avacalhar*, como atesta o dicionário, está a noção de *vazio*, de *vácuo*. O *avacalhado* é o que experimenta o ser humano desprovido, aquele que é falto de recursos para ter acesso ao que ambiciona. O algo que falta –a incorporação ao movimento universal das ideias– é consequência dos fados adversos. Mário não deveria enxergar cabotismo no jovem que lhe dizia ter preferido nascer em Paris. Se a sensação de vácuo não é resultado da vontade política do cidadão, o *avacalhado* o é, legitimamente.

Dado de presente pela pluralidade étnica da nação e pela mestiçagem espontânea, o atalho nacionalista –tal como foi sendo proposto pelos membros intelectualizados da elite branca– preenchia o vácuo, o vácuo, que dimensionava o processo nacional de ajustamento, meramente mimético, aos ideais universalizantes das vanguardas europeias. À semelhança do nacionalismo onde é gestada, a *avacalhado* doméstica sobrepõe uma espécie de ordem fictícia local na desordem concreta que representa a modernização pelo centramento europeu e, posteriormente, norte-americano. Pelo pedido de empréstimo à história nacional de moedas destituídas de valor no cotidiano – o indigenismo e o abolicionismo–, ordenavam-se as exigências locais da expressão moderna e original. A história nacional se exprimia por corpos que destoavam, caso

apresentados em companhia dos corpos das classes privilegiadas. “Ver com olhos livres”, talvez seja o modo simpático de o artista se compor com a avacalhação. O autêntico *second class citizen* brasileiro continuava sem acesso ao nacional.

A força nacionalista levava os cidadãos letrados –naturalmente afeitos às indispensáveis formas de liderança local– a se sentirem, no entanto, alimentados por algo que, na verdade, existe aqui sem ter direito de cidadania nas leituras estrangeiras, ou nas discussões delas decorrentes. Válvula de escape para a tensão montante, o nacionalismo levava, quando muito, o vanguardista brasileiro a se sentir, *vis-à-vis* da cultura de referência europeia, o que ele, na condição de *second class citizen* sem acesso ao universal, se sentia *vis-à-vis* de seus conterrâneos desprivilegiados pela monstruosidade da colonização. Todos –descendentes de europeus sem acesso ao universal, indígenas e ex-escravos africanos sem acesso ao nacional–, todos na condição de homens partidos expressavam a nacionalidade.

Estariam buscando um modo antropológico de composição da nação, uma recomposição pelo coração nacionalista? Estariam recorrendo ao inexistente sentimento de fraternidade nacional, que brotava na porta dos fundos da vanguarda europeia e se espalhava pelo Brasil sob a forma de fraternidade étnica espontânea? Na verdade, recomposição e fraternidade eram duplamente avacalhadas, já que se esfumavam na ambiência política e econômica desordenada e injusta. Constituíam uma pseudo-solidariedade nacional, de que não estava isenta a nota patriarcal –*judgmental*, para tomar de empréstimo o vocábulo à língua inglesa–. Calçada de boas intenções, a avacalhação causou, no entanto, e ainda causa o entorpecimento, o entupimento dos canais de comunicação dos grupos política e economicamente desprivilegiados com a sociedade civil e o Estado. Como cidadão, o artista era um *porte-parole* simpático à causa que defendia, mas não ao *second class citizen* que dizia estar representando.

Leia-se o belo “Dois poemas acreanos” (1927), de Mário de Andrade. Fala sobre a experiência do seringueiro na distante Amazônia, sentida pelo coração distante e paulista do poeta. Na segunda parte do poema, sintomaticamente intitulada “Acalanto do seringueiro”,⁵ lemos: “Companheiro, dorme! / Porém, nunca nos olhamos / Nem ouvimos e nem nunca / Nos ouviremos jamais... / Não sabemos nada um do outro, / Não nos veremos jamais!” De que fraternidade, de que solidariedade se fala? Ao ser recoberto pela condição de recurso cultural, apoiado que está no triplé étnico que veio sendo representado desde o século 19 pela noção de mestiçagem espontânea, o nacionalismo sentimental modernista se exprimia alheio ao sangue que corria pelas veias do artista. Era tão abstrato quanto os bons sentimentos cristãos, de que Mário, aliás, é defensor. Passava longe do convívio fraterno propiciado pela etnia comum, e

⁵ Acalanto, lembre-se, é composição musical baseada nas cantigas de ninar; qualquer cantiga usada para embalar criança.

mais longe da solidariedade de natureza biológica. Era simpatia, no sentido grego da palavra.

Como não lembrar a máxima de Benjamin Constant? “La douleur réveille en nous, tantôt ce qu’il y a de plus noble dans notre nature, le courage, tantôt ce qu’il y a de plus tendre, la sympathie et la pitié. Elle nous apprend à lutter pour nous, à sentir pour les autres” (“A dor desperta em nós ora o que há de mais nobre em nossa natureza, a coragem, ora o que há de mais terno, a simpatia e a piedade. Ela nos ensina a lutar por nós, a sentir pelos outros”). O nacionalismo modernista é figura de aparato e luta, para ficar no campo das flores da retórica que recobrem o mundo do patriotismo sentimental. É idealização.

A pluralidade étnica e a mestiçagem espontânea tornaram o artista brasileiro compatível ao que, culturalmente, lhe faltava. Na avacalhação, o artista não conjugava mais o verbo *ser* acompanhado do predicado *exilado*; conjugava antes a geografia de lá acompanhada da geografia ancestral de cá. Isso desde que se atentasse para o fato de que a palavra étnica –no sentido maiormente político que passou a ter depois das lutas dos afro-americanos e dos *native Americans* nos Estados Unidos a partir da década de 1950– teria de escorrer pela fraternidade de sangue e ser expressão de um corpo biológico. Só o corpo étnico espontâneo precisa disfarçar-se com vocabulário artístico que se lhe escapa sanguínea e corporalmente.

A válvula de escape nacionalista –apesar de útil em termos de incentivo à criação original e de ajuste às circunstâncias da miserabilidade ambiente às demandas modernizadoras da época– não transformou o artista brasileiro em europeu. Já a compensação pela falta de acesso do artista brasileiro ao “movimento universal das ideias” pode tê-lo tornado um cidadão mais consciente ou, pelo menos, provido de bons sentimentos nacionalistas.

Sérgio Buarque de Holanda foi o primeiro e mais exigente intérprete do modernismo brasileiro da década de 1920. Em 1936 publica o ensaio *Raízes do Brasil*. Em Sérgio Buarque, o conceito de cordialidade *não* tem *a priori* valor social, político ou moral. Tem valor apenas comunitário. Semelhante à simpatia, que ganha corpo bíblico em “Dois poemas acreanos”, de Mário de Andrade, a cordialidade ganha sentido pelo significado etimológico. Em virtude da prole equivocada de livros e ensaios que gerou, Sérgio sempre julgou oportuno reafirmar que o conceito é usado “no seu sentido exato e estritamente etimológico”. *Cordial* tem sua origem mais longínqua em *cor(d)*-, “coração”, e mais recente no latim medieval, *cordialis*, que significa “relativo ao coração”. O conceito expressa o transbordamento para a vida comunitária de emoções e sentimentos originados no coração do indivíduo. Ele antecede, portanto, qualquer *aplicação* social, política ou moral, por esse ou aquele intérprete de Sérgio Buarque. O “conceito”, se o for, precede qualquer *decisão* de significado.

A cordialidade é afeto, sem direção político-social ou significado mundano preconcebidos. O homem cordial pode trilhar o caminho do bem e o caminho do mal, do amor e da violência. Está equivocado o bom samaritano que avança um único sentido da cordialidade –o do bem–, e o congela como *virtude* do brasileiro. Está equivocado o perverso que avança um único sentido da cordialidade –o do mal–, e o congela como *defeito* do brasileiro. Ou melhor, estão corretos à maneira de cada um deles, e não segundo a lição de Sérgio Buarque. Em termos da desconstrução de Jacques Derrida, a cordialidade não é um conceito, é um *indecidível*. É o vocábulo de sentido ambíguo, que precede toda decisão individual de significado. Repita-se: a cordialidade pode expressar tanto a amizade quanto a inimizade, tanto a concórdia quanto a discórdia. Compete ao usuário definir seu sentido pelo uso que dele faz numa frase.

Ao se considerar a cordialidade como natureza *ambivalente* da identidade nacional, quer-se dizer que o vocábulo nunca significa apenas polidez, embora tenha, no entanto e paradoxalmente, de significá-la para que haja a *possibilidade* do bom convívio social entre brasileiros totalmente diferentes e entre brasileiros e estrangeiros que se desconhecem e têm de entrar em contacto diuturno. O Brasil, comunidade nacional e cosmopolita, não pode ser um agrupamento de indivíduos só bondosos ou só ferozes. São bondosos e ferozes. O brasileiro busca a *familiaridade* entre opostos em casa e no concerto das nações –daí sua contribuição maior à desconstrução da história universal intolerante e eurocêntrica–.

O cidadão brasileiro amadurecido pela vanguarda europeia foi o ser humano que, ao se significar, buscava um vocábulo que antecedia os opostos –era cordial–. Era coração. A máscara da identidade modernista –a da cordialidade– marcava um retorno das tradições familiares, autenticamente brasileiras, ao mundo contemporâneo massificado. Graças a ela o brasileiro moderno podia recarregar as baterias da sobrevivência na metrópole da máquina e das lutas sociais. A cordialidade tinha e ainda tem o estatuto de *reserva*, no sentido bancário do termo. O brasileiro assina o cheque da cordialidade nos momentos deficitários, de crise.

Diante dos exemplos de Cheddadi e de Zhangke, englobados estrategicamente por Mahbukani, que propõe como significado para a atual crise na globalização os dois caracteres que compõem o ideograma chinês, seria o caso de se desvencilhar hoje da fraternidade e solidariedade *avacalhadas* do Modernismo, representadas de maneira simpática, mas irresponsável, pela nossa pluralidade étnica? Não creio. Sem que se afete o significado de *cordialidade*, tal como proposto por Sérgio Buarque, há, no entanto, que se estabelecer uma diferença de ordem *política* entre o Brasil dos modernistas e o de hoje, diferença a ser determinada pelo questionamento da noção de mestiçagem *espontânea* como o pré-fabricado do legitimamente nacional.

Para isso, basta que, frente à realidade histórica representada pelos três autores estrangeiros citados, se invoquem as reações violentas à implantação no Brasil do sistema de “*equal opportunity*”, ou na universidade brasileira do *sistema de cota*. Não se trata de imitar. Trata-se antes de não dar continuidade à avacalhação. No questionamento do *espontâneo*, sairá desfavorecido o artista modernista brasileiro e o universitário de hoje que esconderam e escondem a pluralidade étnica sob a falsa roupagem doméstica de democracia racial espontânea. No entanto, Sérgio Buarque sairá favorecido do paralelo. Foi ele que proporcionou a todos, indistintamente, a criação do indecível *cordialidade* e a reflexão sobre a importância dele como mecanismo de compensação e de congraçamento comunitário nos momentos históricos de crise da diferença. Ao apontar para o nacional, o recurso à cordialidade sempre está atento ao bom concerto da nação e desta no conjunto das nações.

No caso dos três autores citados, o clamor contra a monstruosidade da ocidentalização escorre pelo sangue étnico não-ocidental comum e se expressa pela cor da pele, cuja identidade sempre escapou ao expansionismo eurocêntrico. O filósofo, o cineasta e o ensaísta dão voz étnica ao corpo biológico não-ocidental como manifestação sensível e inteligente do desejo de se significarem originalmente no mundo que se globaliza. É ele, o corpo biológico étnico não-ocidental, é ela, a cor da pele não-caucasiana, que estabelecem o *limite* do expansionismo ocidental, indispensável a qualquer reconfiguração universal e descentrada do mapa-múndi. Os ensaístas e o cineasta citados enxergam o *perigo* iminente da homogeneização pela intolerância, mas não o rechaçam com armas de fogo. A condição desfavorável (econômica, social, cultural...) os alerta para os concertos e desconcertos domésticos. Nela enxergam a *oportunidade* para a benéfica e indispensável transformação nacional ou regional. No caso brasileiro, o clamor pela justiça étnica acabou sempre por se destemperar sob o maçarico do pré-fabricado nacional progressista, que se europeizava pelos padrões estritos do arianismo nos trópicos, ou pelo embranquecimento do cidadão de descendência não-ocidental.

Portanto, as especulações em torno da monstruosidade da globalização naquelas outras regiões do planeta não estão dando origem a um *porte-parole* que é apenas tradutor do meio ambiente europeizado ou norte-americanizado. Pelo contrário, o nacionalismo é assumido como diferença étnica responsável. Como afirmou Michel Foucault, “o encanto exótico de outro pensamento é o limite do nosso” (Foucault: 1999: IX). Ou como escreveu o poeta Adão Ventura:

para um negro
a cor da pele
é uma faca
que atinge
muito mais em cheio

o coração.

Bibliografia

Cheddadi, Abdesselam. *Europe/non-Europe: à propos de 'L'Autre cap' de Jacques Derrida*. Casablanca: Toukbal, 1998.

Derrida, Jacques. *L'Autre cap*. Paris: Minuit, 1991.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

Fish, Stanley. "Travel narrows". *The New York Times*. 27 de julho de 2008. Disponível em: <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/07/27/travel-narrows/comment-page-4/?r=0>. Acesso em: 08-01/2016.

Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Mahbubani, Kishore. *Can Asians think?* Singapore: Marshall Cavendish Editions, 2009.

Nadeau, Maurice. *Documents surréalistes*. Paris: Seuil, 1948.